> Le Jugement Dernier

D'ÖDÖN VON HORVÁTH

mise en scène André Engel

du 21 novembre au 20 décembre 2003

Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier - Grande Salle



Photo : Marc Vanappelghem

> **Service des relations avec le public**

scolaires et universitaires, associations d'étudiants
réservation : tél 01 44 85 40 39 - scolaires@theatre-odeon.fr
contact : tél : 01 44 85 40 33

dossier également disponible sur **http://www.theatre-odeon.fr**

> **Prix des places** (série unique)

plein tarif : 26
tarif scolaire : 13 (à partir de 8 élèves)

> **Horaires**
du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h.
durée du spectacle : 1 h 40 sans entracte

> **Odéon-Théâtre de l'Europe**
aux Ateliers Berthier
8 Bld Berthier - 75017 Paris
Métro Porte de Clichy - ligne 13
(sortie av de Clichy / Bd Berthier – côté Campanile)
RER C : Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

ODÉON
THEATRE DE L'EUROPE
> aux Ateliers Berthier

> Le Jugement Dernier

de	Ödön von Horváth
mise en scène	André Engel
Texte français de	Henri Christophe
adapté par	Bernard Pautrat pour la mise en scène d'André Engel
Scénographie	Nicky Rieti
Dramaturgie	Dominique Muller
Lumière	André Diot
Costumes	Chantal de la Coste-Messelière
Musique	Etienne Perruchon
Maquillage	Paillette
Assistants à la mise en scène	Jean Liermier, Jacques Vincey
Direction technique	François Revol
Conception et régie son	Pipo Gomes
Accessoires et effets spéciaux	Patrice Desplat
avec	
La Substitut du Procureur	Caroline Brunner
Le Patron	Rémy Carpentier
Le Vieux, Le Procureur	Yann Collette
Mme Leimgruber	Evelyne Didi
Alphonse Kohout	Eric Elmosnino
Pokorny	Jacques Herlin
Houdetz	Jérôme Kircher
Le Représentant, Le Routier	Gilles Kneusé
Ferdinand	Bruno Lochet
Le Brigadier	Lucien Marchal
Léni	Lisa Martino
Anna	Julie-Marie Parmentier
Mme Houdetz	Anne Sée
Le Garde-voie	Jacques Vincey

et
Raphaël Bourdon, Sophie Courade, Patrice Desplat, Sylvaine Dupont, Philippe Gauthier, Loaf Darvey

production : Centre Dramatique National de Savoie
avec l'Espace Malraux
scène nationale de Chambéry et de la Savoie,
Bonlieu Scène nationale Annecy,
Odéon Théâtre de l'Europe > aux Ateliers Berthier

ODÉON
THEATRE DE L'EUROPE
> aux Ateliers Berthier

Quand on ne tolère plus les individualités, seulement l'obéissance, la vérité s'en va et le mensonge vient. Le mensonge, père de tous les péchés. L'essentiel, c'est de ne pas se condamner, ni de s'acquitter soi-même.

Ödön von Horváth

> Sommaire

> EN DEUX MOTS

Dans un gros bourg morne d'outre - Rhin des années 30, où tout semble à jamais figé dans un ordre immuable et faux, le chaos va faire irruption par où on l'attendait le moins. Car c'est le chef de gare lui-même, Houdetz, l'incarnation de la régularité scrupuleuse, qui sera, à son corps défendant, l'instrument du destin. Un matin comme les autres, comme sur un coup de tête, une belle jeune fille (pourtant fiancée à un autre homme) embrasse Houdetz. Troublé, celui-ci n'actionne pas l'aiguillage à temps... Le drame, une fois lancé, va non seulement accélérer mais changer de nature. Comme la pièce est peu connue, on s'en voudrait d'en révéler davantage. Disons simplement que de surprises en coups de théâtre, le réalisme de Horváth se hisse jusqu'au fantastique, et que cette collision des genres, troublant les yeux du spectateur, ouvre sur des lointains où rôdent le mythe ou la folie.

La traduction d'Henri Christophe est publiée aux éditions de l'Arche.

Avec *Léonce et Léna,* André Engel avait inauguré notre saison 2001/2002 sous le signe de l'humour et de l'intelligence. Pour son retour à l'Odéon, revenant au répertoire de langue allemande qui lui a valu, de *Penthésilée* à *Woyzeck,* certains de ses plus mémorables succès, il y a puisé une autre belle rareté : *Le Jugement dernier,* dont il a confié les décors – un véritable défi scénographique – à son collaborateur de toujours, Nicky Rieti. Engel a également tenu à faire à nouveau appel aux interprètes qui avaient travaillé avec lui à faire de la comédie de Büchner une si élégante réussite : Lisa Martino, Evelyne Didi, Jérôme Kircher, ou Eric Elmosnino.

Pour avoir monté, en 1992, les *Légendes de la forêt viennoise,* Engel a déjà eu l'occasion d'approcher l'art si particulier de Horváth. Sa vivacité elliptique, son attention à la pluralité des voix, sa liberté à l'égard des formes artistiques - son théâtre couvre une étendue générique qui va du fait divers au conte fantastique, passant parfois de l'un à l'autre au cours d'une même pièce -, son dédain de tout préjugé social (le théâtre de Horváth est l'un des plus profondément féministes qui soient), son maniement à la fois respectueux et ironique de la banalité quotidienne, l'intérêt qu'il porte aux différents registres et niveaux de la conscience ou de l'inconscient, autant de facettes du talent horváthien qui le rangent parmi les derniers maîtres d'une *Mitteleuropa* qui ne devait pas survivre à l'entre-deux-guerres. *Le Jugement dernier* - ultime pièce de Horváth à avoir été créée de son vivant, le 11 décembre 1937 - est tout à fait typique de sa manière : souple, suggestive, insaisissable.

L'intrigue, précise l'auteur, a lieu « de nos jours ». Ces « jours »-là sont des plus sinistres. Au printemps 1933, Horváth avait dû fuir Berlin ; chassé par *l'Anschluss,* il devra bientôt quitter Vienne. Alors, une pièce politique ? Dans le drame, aucune allusion directe à la situation. Mais ce silence-là est lourd de sens. Le « gros bourg » où le héros, Houdetz, officie en qualité de chef de gare, est peuplé de gens dont Horváth savait mieux que quiconque dresser le portrait. L'idéologie aliénante qui engourdit leur pensée, aliment idéal d'un fascisme d'autant plus insidieux qu'il n'est pas même conscient, est ici notée en traits vifs, au hasard des conversations, jusque dans les tournures vulgairement prétentieuses ou le recours aux lieux communs.

Donc, une pièce satirique ? Horváth n'a jamais pour but de tourner en dérision ses personnages. « L'ancien type du petit-bourgeois ne vaut plus la peine d'être ridiculisé », écrivait-il en 1930. Si donc, pour citer Handke, « la méchanceté, la détresse, le désarroi d'une certaine société » s'inscrivent à même la langue des personnages de Horváth, dans des « phrases folles, signes des sauts et des contradictions de la conscience », il s'agit non de satire, mais de réalisme – non de dénoncer des travers individuels, mais de décrire une atmosphère politique assez étouffante pour ne pas avoir être nommée pour elle-même. Car dans cette bourgade anonyme, les apparences, les convenances, et leur inévitable escorte de rumeurs et de ragots semblent être l'unique ciment communautaire. Le désir n'a pas à se dire, pas plus que la frustration. La vérité n'a pas voix au chapitre ; ce jeu avec la vérité que peut être la séduction, pas davantage. Langage, rôles, existences, tout est figé dans un ordre immuable, réglé, faux – même le retard des trains a sa régularité. Tel est le cercle dans lequel tourne la vie d'Houdetz, entièrement accaparée par les nécessités du service, aussi inauthentique et mutilée que celle de ses concitoyens, humiliée et entravée par une femme jalouse dont il s'obstine très convenablement à prendre la défense devant les tiers. Un homme bien sous tous rapports, comme on dit, y compris celui de son malheur conjugal. Rien à changer, donc - pas même ce malheur. Par conséquent, rien ne changera. Sauf accident, et plus si affinités.

Bref, un drame romantique ? Qu'est-ce, en effet, qui pourrait délivrer une existence prise dans un filet aux mailles aussi fines, sinon une histoire d'amour ? Sans doute, mais la pièce étant

peu connue, on s'en voudrait d'en révéler davantage. Disons tout de même que cette existence sera mise à l'épreuve de la vérité. A la suite d'une déchirante irruption du réel, le mensonge, jusque-là presque inconscient, simple habitude d'ordre social, devient un piège ouvertement tendu et impossible à éviter, puis un acte fondamental, un choix personnel et réfléchi qui engage et qui lie, qui sépare aussi de tous les autres êtres, ce qui finit par entraîner des conséquences - au plein sens du terme – apocalyptiques. Dès lors que le mensonge a été délibérément choisi, il ne peut plus aveugler celui qui le profère. Peu importe alors qui a « inventé le mensonge », peu importent l'inconscience et même l'oubli - le mur est fissuré, un peu de lumière filtre, on sait au fond que quelque chose de soi aura depuis toujours déjà goûté au fruit de l'arbre de la vérité. Ainsi, pression sociale, mauvaise foi, lâcheté, voire sentiment d'être dans son bon droit ou au contraire conviction d'être responsable de tout - aucun de ces obstacles n'interdit absolument à un homme de prendre « seul, absolument seul » la suprême décision, celle qui lui appartient en propre : accepter de ne pas décider de son innocence ou de sa culpabilité, reconnaître ses actes sans comprendre le texte qu'ils forment, admettre de ne pas le savoir, retrouver « le jour le plus jeune » - telle est la traduction littérale de l'expression allemande – en consentant au « jugement dernier ».

Alors, un Mystère médiéval, ou une tragédie populaire à la *Woyzeck* ? Le brave fonctionnaire Houdetz s'élève-t-il vers la révélation d'une conscience plus haute, ou s'enfonce-t-il dans sa nuit intérieure ? Métaphysique ou mélodrame ? Au public, en dernier ressort, d'en juger, s'il se peut. Car l'enchaînement des causes et des effets, la disproportion effarante des unes aux autres, ne sont pas moins fascinants, dans cette étrange pièce, que la métamorphose qu'ils vont entraîner, tant chez les protagonistes qu'au plan de l'histoire même. Ici, le réalisme, troublant et inquiétant notre regard de spectateur, s'ouvre soudain sur des arrière-fonds où rôdent le mythe ou la folie - comme s'il suffisait d'un fait divers pour que s'élèvent autour des âmes les voix des morts, et que se réveillent en chacun les fantômes très anciens que tout être humain répète à son insu.

Daniel Loayza
(conseiller artistique, Odéon Théâtre de l'Europe)

Extrait du *Sixième tableau*

Mme HOUDETZ *cesse soudain de manger ; posant couteau et fourchette à côté de son assiette.* Parfois je me demande quelles fautes nous devons expier…

ALPHONSE. Les nôtres.

Mme HOUDETZ. Je n'ai pas conscience de la moindre faute.

ALPHONSE cela ne signifie rien. Tu l'auras oubliée.

Mme HOUDETZ, *piquée à vif*. Tu crois ?

ALPHONSE. C'est mon intime conviction.

Mme HOUDETZ. La vérité est ailleurs.

ALPHONSE. Tu parles comme madame Leimgruber…

Mme HOUDETZ, *très piquée*. On vous compare à des calomniatrices, ici !

ALPHONSE, *avec un sourire*. Madame Leimgruber, la bien nommée, la fosse à glu !

Mme HOUDETZ, *le dévisage froidement ; haussant les épaules*. Je suis innocente.

ALPHONSE. Innocente ?! *Il rit.*

Mme HOUDETZ, *le rabrouant*. Ne ris pas ! Dis - moi quelle faute, une seule faute que j'aie commise !

ALPHONSE *se lève ; marchant de long en large*. Je me souviens que tu m'as dit que Thomas ne voulait de que toi, et qu'il ne fallait pas pour autant qu'il regarde une autre, aucune autre !

Tu n'avais pas le droit de faire ça, c'était une faute.

Mme HOUDETZ, *sarcastique*. Cette faute - là, j'en endosse l'entière responsabilité !

ALPHONSE. Alors ne pleure pas, si tu es châtiée. Ne te lamente pas, si tu es persécutée. Tu avais treize ans de plus, tu aurais dû le savoir, le sentir… mais tu as voulu forcer son amour, à coup de chantage, oui, de chantage !

Mme HOUDETZ. Aboie, va, vas-y ! Que sais-tu des femmes, toi ?! Pas une ne veut de toi…

ALPHONSE, *la dévisageant.* As-tu dit : « Je le hais, oui, je le hais, et quand il est couché à côté de moi, la nuit, je voudrais le tuer ! » *Agressif*. Tu l'as dit, oui ou non ?!

Mme HOUDETZ, *avec un calme terrifiant.* Oui. Mais, moi, je n'ai pas tué. *Elle a un ricanement.*

ALPHONSE. Peut-être.

Un silence.

Mme HOUDETZ. Tu fais comme si c'était moi qui avais raté le signal et comme si dix-huit personnes étaient mortes par ma faute.

ALPHONSE, *la coupant*. Il y a un rapport entre tout cela.

Mme HOUDETZ, *hurlant tout d'un coup*. Et c'était peut-être moi aussi la petite, Anna ?!

On frappe à l'entrée. Ils sursautent tous deux et tendent l'oreille.

Mme HOUDETZ, *craintive*. Qui est-ce qui frappe ?

On frappe à nouveau.

ALPHONSE, *allant vers l'entrée*. Nous verrons bien…

Mme HOUDETZ. Fais attention, Alphonse !

ALPHONSE *ouvre la porte*, *recule d'un pas. A voix étouffée.*

Cest toi… ?

Houdetz entre, l'uniforme froissé, sans casquette.

Mme HOUDETZ, *poussant un cri étouffé*. Thomas !

Alphonse referme rapidement la porte d'entrée. Houdetz, sans leur prêter attention, va lentement à la petite table, regarde les restes, prend un petit pain et le mange, apathique. Tous deux le regardent, effarés.

> Mode d'emploi (au public)

Jusqu'ici je me suis toujours refusé à écrire un commentaire sur mes pièces. Je pensais que les pièces parleraient pour elles-mêmes. Il m'est hélas arrivé de voir le public se méprendre totalement, en bien ou en mal, ce qui m'a amené donc à prendre la parole.

Ici à Berlin, on a joué quatre de mes pièces. Les deux premières étaient des essais au plan contenu, les deux autres au plan formel. J'apporte, comme on dit, du nouveau. Par conséquent, la responsabilité d'être mal compris m'incombe pour une grande part. Je veux donc commenter mon écriture.

Il est totalement faux de penser que je veux faire de la satire. Cela ne me viendrait pas à l'esprit. Je veux montrer les gens tels qu'ils sont, c'est-à-dire, comme je les vois. Je ne les vois pas de manière satirique. Je ne suis pas non plus un auteur comique. (Il se peut que mes pièces doivent toujours être jouées par des comiques, sinon elles seraient trop "crues".) Pour moi, le comique est tragique. J'écris des tragédies qui ne sont comiques que grâce à leur humanité.

Je m'insurge contre le qualificatif de " kitsch ". Je ne le comprends pas. La vie est tellement « kitsch » ! On est contre le "kitsch". On veut cultiver son goût. Alors que tout être humain commet chaque jour en moyenne dix saloperies, du moins en pensée. .

Je m'insurge contre le reproche superficiel et présomptueux de ne pas prendre parti.

L'art est une soupape pour l'imagination. Les " mauvaises " qualités. Les pulsions asociales. Les artistes sont toujours du côté de l'assassin. Je vais vous dire mon secret : je ne suis pas du côté de l'assassin, absolument pas ! C est pourquoi je suis, jusqu'à l'écœurement, dur, dérangeant... Auiourd'hui je peux dire ceci :

1. La majorité du public confond ironie et satire, satire et parodie.
2. La synthèse entre ironie et réalisme que je cherche à atteindre est considérée comme du cynisme. Ou comme volontairement comique (le jugement le plus stupide).
3. Les représentations n'ont jamais perdu avec justesse le style de mes pièces (exception faite de quelques scènes).

Avant de présenter la liste des interdits à respecter en cas de représentation de mes pièces, je voudrais préciser ceci : l'unique sujet dramatique non seulement de *Casimir et Caroline*, mais de toutes mes pièces à ce jour, et pour autant que je me connaisse, de toutes celles à venir, est la lutte de la conscience sociale contre les pulsions asociales, et inversement. L'action dite dramatique est secondaire, elle fournit seulement le cadre.

Chacun peut se rendre compte en lisant mes pièces qu'il n'existe pas une seule scène qui ne serait dramatique. J'entends toujours par dramatique l'affrontement de deux tempéraments, la métamorphose, etc... Dans chaque scène dialoguée, un personnage se métamorphose. Lisez, s'il vous plaît !

De tout cela il ressort que la parodie ne peut pas être mon objectif, bien qu'on me le reproche

souvent. Mais sans fondement aucun ! Je hais la parodie. La satire, la caricature, oui, parfois ; dans mes pièces, les passages satiriques ou caricaturaux se comptent sur les doigts d'une seule main. Mon unique objectif est de démasquer la conscience. Non pas de démasquer un homme, une ville, ce serait bien trop facile ! Ni de démasquer la langue du sud de l'Allemagne, bien entendu... J'écris cette langue pour la seule raison que je ne sais pas en écrire une autre.

Démasquer, je le veux pour deux motifs : d'une part, j'y prends plaisir ; d'autre part, les gens vont au théâtre pour se distraire, s'élever, pour pouvoir pleurer peut-être, ou apprendre des choses. Le théâtre, massivement, mieux sans doute qu'aucune autre forme d'art, se charge d'imaginer pour le spectateur. C'est là une tâche pédagogique noble du théâtre qui ne mourra pas, car les gens continueront à vouloir apprendre. Et plus le collectivisme s'amplifie, plus l'imagination se développera. Bien sûr, pas aussi longtemps que l'on se battra pour le collectivisme, mais après... Parfois je pense à l'époque que l'on désignera sous le terme de romantisme prolétarien. (Je suis convaincu qu'elle adviendra.)

En démasquant la conscience je réussis bien sûr à troubler les pulsions de meurtre. C'est pourquoi les gens trouvent mes pièces souvent abjectes et écœurantes, ne pouvant pas participer à ces méfaits. Ils sont confrontés à ces méfaits, ils en sont frappés, mais ils ne peuvent y participer. Il existe une seule loi pour moi, la vérité.

A présent je vais tenter de donner quelques indications principalement d'ordre pratique (valables pour toutes mes pièces, sauf *Le Funiculaire*) :

1. Le dialecte. Il ne faut dire aucun mot en dialecte. Chaque mot doit être prononcé dans la haute langue, à la manière toutefois de quelqu'un qui en général ne parle que dialecte et qui s'efforcerait ici de parler la haute langue. C'est très important ! Car chaque mot révèle ainsi, ne serait-ce que par ce moyen, la synthèse entre réalisme et ironie.

2. Dans l'ensemble de mes pièces, il n'y a aucun passage parodique. Vous voyez souvent, dans la vie, quelqu'un qui évolue sous forme de parodie de lui-même... de cette façon-là, d'accord, mais pas autrement !

3. Je ne remarque que très peu d'éléments satiriques dans mes pièces. Il ne faut pas non plus jouer les personnages en les caricaturant, sauf peut-être les comparses qui sont à considérer comme éléments du décor, pour ainsi dire. Le décor, autant que possible, pas caricatural non plus, s'il vous plaît. Le plus simplement possible, s'il vous plaît, devant un rideau avec un paysage vraiment naïf, mais avec de belles couleurs, s'il vous plaît.

4. Il faut bien entendu jouer ces pièces de manière stylisée, le naturalisme et le réalisme les tuent. Ils en feraient des tableaux de genre, et non pas des tableaux qui montrent la lutte du conscient avec le subconscient. C'est cette lutte qui en ferait les frais. Respectez scrupuleusement les temps marqués dans les dialogues, c'est là que le conscient ou le subconscient sont en lutte, et c'est cela qu'il s'agit de rendre visible.

5. Il existe des exceptions dans ces dialogues dits de cette façon stylisée : quelques phrases, parfois une réplique seulement, qu'il faut subitement dire de façon tout à fait réaliste, naturaliste.

6. Toutes mes pièces sont des tragédies... Elle ne deviennent comiques que parce qu'elles sont étrangement inquiétantes. Il faut faire exister cette inquiétante étrangeté.

7. Il faut faire ressortir chaque dialogue... Le jeu muet des autres personnages est strictement interdit. Regardez les groupes de chant folklorique.

Il faut jouer de manière stylisée afin de souligner la valeur essentiellement générale de ces personnages ; il faut souligner cela jusqu'à l'extrême, sinon personne ne s'en aperçoit. Les passages des dialogues ou monologues à jouer de façon réaliste sont ceux où soudain un être devient visible, où il est tout à coup là, sans mensonge... naturellement, ces moments sont très rares.

8. A l'intérieur de ce jeu stylisé, il existe bien sûr des degrés différents, allant du peu stylisé à la caricature.

Ce style de jeu est le résultat de travaux et d'expériences pratiques, et non un postulat théorique. Il ne revendique pas de valeur générale et ne s'applique qu'à mes propres pièces.

Ödön von Horváth
Mode d'emploi (au public) (1935)
traduit par Henri Christophe
(Le texte français synthétise plusieurs ébauches et variantes d" Ödön von Horváth sur *le Mode d'emploi.*)

> « Cet éternel massacre ».

En février 1932, de passage à Munich, j'ai rencontré une de mes relations, Lukas Kristl, chroniqueur judiciaire depuis plusieurs années. Il me dit à peu près ceci : je (Kristl) ne comprends pas que les auteurs dramatiques qui traitent des faits et des conséquences d'un crime, préfèrent toujours les crimes dits de sang, qui se commettent beaucoup plus rarement… je ne comprends donc pas pourquoi ces auteurs dramatiques ne s'intéressent jamais aux petits délits que, pourtant, nous rencontrons des milliers de fois et sous des milliers de formes. Bien souvent ils découlent de l'ignorance, mais sont punis presque aussi souvent de la réclusion criminelle à perpétuité avec perte des droits civiques, voire de mort.

Et Kristl de me raconter un cas authentique qui est devenu cette petite danse de mort, *La foi, l'amour, l'espérance.* (…) L'intention de Kristl était d'écrire une pièce contre l'application bureaucratique et irresponsable des articles mineurs de la loi – tout en reconnaissant que ces articles mineurs existeront toujours puisqu'il faut qu'ils existent, dans une société quelle qu'elle soit. Le projet de Kristl portait donc l'espoir, en définitive, que l'on puisse appliquer ces articles mineurs de manière peut-être (excusez la dureté du terme !) plus humaine.

C'était là aussi mon projet, tout en sachant que cette lutte « contre les articles mineurs » ne fournissait que le matériau pour montrer encore une fois cette bataille titanesque entre l'individu et la société, cet éternel massacre sans espoir d'apaisement… sauf, tout au plus, qu'un individu puisse goûter quelques moments l'illusion d'un armistice. Comme dans toutes mes pièces, je me suis efforcé de ne point oublier que cette lutte désespérée de l'individu se fonde sur des impulsions bestiales et que l'on ne saurait considérer les manières héroïques et lâches de cette lutte autrement que sous l'aspect formel de cette bestialité, qui n'est, elle, ni bonne, ni mauvaise.

(…) Comme dans toutes mes pièces, cette fois encore j'ai tenté d'affronter sans égards la bêtise et le mensonge ; cette brutalité représente peut-être l'aspect le plus noble de la tâche d'un homme de lettres qui se plaît à croire parfois qu'il écrit pour que les gens se reconnaissent eux-mêmes. Reconnais-toi toi-même ! Afin d'accéder à cette sérénité qui te rend plus facile ta lutte dans la vie, dans la mort, cette chère sincérité te plaçant non pas certes au-dessus de toi (ce serait illusoire), mais à côté et en-dessous de toi, de sorte que tu puisses te contempler non pas de haut, mais tout de même de devant, de derrière, de côté et d'en bas !... *La foi, l'amour, l'espérance* – chacune de mes pièces pourrait s'appeler ainsi. A chacune de mes pièces j'aurais pu mettre ce passage de la Bible en exergue :

« Yahvé respira l'agréable odeur et se dit en lui-même : “Je ne maudirai plus jamais la terre à cause de l'homme, parce que les desseins du cœur de l'homme sont mauvais dès son enfance ; plus jamais je ne frapperai tous les vivants comme j'ai fait. Tant que durera la terre, semailles et moissons, froidure et chaleur, été et hiver, jour et nuit ne cesseront plus.” »

Ödön von Horváth

Notes sur *La foi, l'amour, l'espérance*, pièce en cinq tableaux (1932),
Ödön von Horvath, *Repères*,1901-1938, Actes Sud, 1992, pp. 63-64.

> L'ignorance et la culpabilité

Puisque donc commettre des actes injustes dans l'ignorance sans être pour cela injuste, c'est ce que j'ai dit un peu plus haut (c'est-à-dire faire du mal sans savoir à qui, ni comment ni en vue de quoi), à présent, il nous faut définir aussi cette ignorance, et dire comment doit être cette ignorance pour que la victime du dommage ne soit pas victime d'une injustice. Soit la définition suivante : quand l'ignorance est la cause d'un acte quelconque, on n'agit pas de son plein gré, donc on ne commet pas une injustice. Par contre, lorsque l'on est soi-même responsable de son ignorance et qu'on commet un acte lié à l'ignorance dont on est responsable, alors on commet une injustice, et il est juste d'appeler injuste un tel homme. Quand on fait quelque chose de mal en état d'ivresse, on est coupable d'injustice, car on est responsable de sa propre ignorance : il serait en effet possible de ne pas boire au point de frapper son propre père par ignorance. C'est la même chose pour les autres cas d'ignorance qui surviennent de notre propre fait. Quand on enfreint la justice de cette façon, on est vraiment injuste. Mais quand on n'est pas responsable de ses actes, et que c'est notre ignorance qui en est la cause, on n'est pas vraiment injuste. Il s'agit d'un type d'ignorance « naturelle » : par exemple, les petits enfants qui par ignorance frappent leur père ; comme cette ignorance est en eux, et comme elle est naturelle, elle empêche d'appeler injustes les petits enfants à cause de cette action. Car l'ignorance est bien la cause de l'acte, mais ils ne sont pas eux-mêmes causes de leur ignorance et, pour cela, on ne dit pas non plus qu'ils sont injustes.

Aristote

Les Grands Livres d'Éthique (*La Grande Morale*) chapitre XXXIII, 24-25, 1195 a 25-35,
traduction C. Dalimier, Arléa, 1995, pp. 120-121.

> La liberté et la loi

L'homme est libre : sans quoi conseils, exhortations, préceptes, interdictions, récompenses et châtiments seraient vains. Pour mettre en évidence cette liberté, on doit remarquer que certains êtres agissent sans discernement, comme la pierre qui tombe, et il en est ainsi de tous les êtres privés du pouvoir de connaître. D'autres, comme les animaux, agissent par un discernement, mais qui n'est pas libre. En voyant le loup, la brebis juge bon de fuir, mais par un discernement naturel et non libre, car ce discernement est l'expression d'un instinct naturel (...). Il en va de même pour tout discernement chez les animaux. Mais l'homme agit par jugement, car c'est par le pouvoir de connaître qu'il estime devoir fuir ou poursuivre une chose. Et comme un tel jugement n'est pas l'effet d'un instinct naturel, mais un acte qui procède de la raison, l'homme agit par un jugement libre qui le rend capable de diversifier son action.

Saint Thomas d'Aquin
Liberté-Jugement-raison
Somme théologique,I Q. 83 A. 1.
Texte donné au baccalauréat.

Les lois injustes sont de deux sortes. Il y a d'abord celles qui sont contraires au bien commun ; elles sont injustes soit en raison de leur fin, par exemple quand un chef impose à ses subordonnés des lois onéreuses qui profitent à sa cupidité ou à sa gloire plus qu'au bien commun ; soit en raison de leur auteur, par exemple quand un homme promulgue une loi qui excède le pouvoir qu'il détient ; soit encore en raison de leur forme, lorsque les charges destinées au bien commun sont inégalement réparties dans la communauté. De pareilles lois sont des contraintes plus que des lois, car, selon le mot de Saint Augustin au livre I du *Libre Arbitre*, « on ne peut tenir pour loi une loi qui n'est pas juste ». Par conséquent de telles lois n'obligent pas en conscience, sauf dans les cas où il importe d'éviter le scandale et le désordre ; il faut alors sacrifier même son droit [...].
Il y a ensuite les lois qui sont injustes parce que contraires au bien divin, comme les lois des tyrans qui imposent l'idolâtrie et d'autres actes contraires à la loi divine. Il ne faut en aucune manière observer de telles lois, c'est en ce sens qu'il est dit dans les *Actes des Apôtres* : « Il vaut mieux obéir à Dieu qu'aux hommes ».

Saint Thomas d'Aquin
Droit-Morale-Loi
Somme théologique, I, II, q. 96, a. 4.
Texte donné au baccalauréat.

> Le Jugement dernier dans la bible

Lorsque le Fils de l'Homme viendra dans sa gloire, et tous les anges avec lui, alors il siégera sur son trône de gloire. Devant lui seront rassemblées toutes les nations, et il séparera les hommes les uns des autres, comme le berger sépare les brebis des boucs. Il placera les brebis à sa droite et les boucs à sa gauche.
Alors le Roi dira à ceux qui seront placés à sa droite :"Venez les bénis de mon Père, prenez possession du royaume qui a été préparé pour vous depuis la fondation du monde : car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger ; car j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire. (...) Alors les Justes lui répondront :" Seigneur, quand t'avons-nous vu affamé et t'avons-nous donné à manger (...)? " Le Roi leur répondra : " En vérité , je vous le dis, chaque fois que vous l'avez fait à l'un de mes frères les plus humbles, c'est à moi-même que vous l'avez fait ".
Alors il dira à ceux de sa gauche : Eloignez-vous de moi, maudits ! allez au feu éternel qui a été préparé pour le diable et pour ses anges. Car j'ai eu faim et vous ne m'avez pas donné à manger (...). Et ils s'en iront, ces derniers, au supplice éternel et les justes à la vie éternelle.

Saint Matthieu (25,31)

En vérité, en vérité, je vous le dis, l'heure vient, et elle est déjà venue, où les morts entendront la voix du Fils de Dieu ; et ceux qui l'auront entendue vivront. Car, comme le Père a la vie en lui-même, ainsi il a donné au Fils d'avoir la vie en lui-même. Et il lui a donné le pouvoir de juger, parce qu'il est Fils de l'homme. Ne vous étonnez pas de cela ; car l'heure vient où tous ceux qui sont dans les sépulcres entendront sa voix, et en sortiront. Ceux qui auront fait le bien ressusciteront pour la vie, mais ceux qui auront fait le mal ressusciteront pour le jugement.

Saint Jean (5, 25-29)

> Crime, désir, fatalité

— Embrasse-moi, embrasse-moi…
Elle renversait son visage soumis, d'une tendresse suppliante, découvrait son cou nu, à l'attache voluptueuse de la gorge. Et lui, voyant cette chair blanche, comme dans un éclat d'incendie, leva le poing, armé du couteau. Mais elle avait aperçu l'éclair de la lame, elle se rejeta en arrière, béante de surprise et de terreur.
— Jacques, Jacques… Moi, mon Dieu ! Pourquoi ? pourquoi ?
Les dents serrées, il ne disait pas un mot, il la poursuivait. Une courte lutte la ramena près du lit. Elle reculait, hagarde, sans défense, la chemise arrachée.
— Pourquoi ? mon Dieu ! pourquoi ?
Et il abattit le poing, et le couteau lui cloua la question dans la gorge. En frappant, il avait retourné l'arme, par un effroyable besoin de la main qui se contentait (…). Avait-elle crié ? il ne le sut jamais. A cette seconde, passait l'express de Paris, si violent, si rapide, que le plancher en trembla ; et elle était morte, comme foudroyée dans cette tempête.
Immobile, Jacques maintenant la regardait, allongée à ses pieds, devant le lit. Le train se perdait au loin, il la regardait dans le lourd silence de la chambre rouge. Au milieu de ces tentures rouges, de ces rideaux rouges, par terre, elle saignait beaucoup, d'un flot rouge qui ruisselait entre les seins, s'épandait sur le ventre, jusqu'à une cuisse, d'où il retombait en grosses gouttes sur le parquet. La chemise, à moitié fendue, en était trempée. Jamais il n'aurait cru qu'elle avait tant de sang. Et ce qui le retenait, hanté, c'était le masque d'abominable terreur que prenait dans la mort cette face de femme jolie, douce, si docile. Les cheveux noirs s'étaient dressés, un casque d'horreur, sombre comme la nuit. Les yeux de pervenche, élargis démesurément, questionnaient encore, éperdus, terrifiés du mystère. Pourquoi, pourquoi l'avait-il assassinée ? Et elle venait d'être broyée, emportée dans la fatalité du meurtre, en inconsciente que la vie avait roulée de la boue dans le sang, tendre et innocente quand même, sans qu'elle eût jamais compris.

Emile Zola
La Bête humaine, Bouquins, éditions Robert Laffont, 1993, p. 263.

> « Machine sans mécanicien »

Et la machine, libre de toute direction, roulait, roulait toujours. Enfin, la rétive, la fantasque, pouvait céder à la fougue de sa jeunesse, ainsi qu'une cavale indomptée encore, échappée des mains du gardien, galopant par la campagne rase. La chaudière était pourvue d'eau, le charbon dont le foyer venait d'être rempli, s'embrasait, et, pendant la première demi-heure, la pression monta follement, la vitesse devint effrayante. Sans doute, le conducteur-chef, cédant à la fatigue, s'était endormi. Les soldats, dont l'ivresse augmentait, à être ainsi entassés, subitement s'égayèrent de cette course violente, chantèrent plus fort. On traversa Maromme, en coup de foudre. Il n'y avait plus de sifflet, à l'approche des signaux, au passage des gares. C'était le galop tout droit, la bête qui fonçait tête basse et muette, parmi les obstacles. Elle roulait, roulait sans fin, comme affolée de plus en plus par le bruit strident de son haleine.
A Rouen, on devait prendre de l'eau ; et l'épouvante glaça la gare, lorsqu'elle vit passer, dans un vertige de fumée et de flamme, ce train fou, cette machine sans mécanicien ni chauffeur, ces wagons à bestiaux emplis de troupiers qui hurlaient des refrains patriotiques. Ils allaient à la guerre, c'était pour être plus vite là-bas, sur les bords du Rhin. Les employés étaient restés béants, agitant les bras. Tout de suite, le cri fut général : jamais ce train débridé, abandonné à lui-même, ne traverserait sans encombre la gare de Sotteville, toujours barrée par des manœuvres, obstruée de voitures et de machines, comme tous les grands Dépôts. Et l'on se précipita au télégraphe, on prévint. Justement, là-bas, un train de marchandises qui occupait la voie put être refoulé sous une remise. Déjà, au loin, le roulement du monstre échappé s'entendait. Il s'était rué dans les deux tunnels qui avoisinent Rouen, il arrivait de son galop furieux, comme une force prodigieuse et irrésistible que rien ne pouvait plus arrêter. Et la gare de Sotteville fut brûlée, il fila au milieu des obstacles sans rien accrocher, il se replongea dans les ténèbres, où son grondement peu à peu s'éteignit.

Emile Zola

La Bête humaine, Bouquins, éditions Robert Laffont, 1993, pp. 289-290.

> Le petit-bourgeois selon Horváth

Le petit-bourgeois est, comme l'on sait, un égoïste hypocondriaque ; il cherche donc à s'adapter lâchement à tout et à fausser toute formulation nouvelle d'une idée en se l'appropriant.

Si je ne m'abuse, il est entre-temps de notoriété publique que nous vivons précisément entre deux ères. L'ancien type du petit-bourgeois ne vaut plus la peine d'être ridiculisé ; celui qui le raille encore, est tout au plus un petit-bourgeois futur. Je dis « futur », car le nouveau type du petit-bourgeois est seulement en devenir, il ne s'est pas encore cristallisé. C'est ici la tentative, sous forme de roman, d'apporter quelques contributions à la biologie de ce petit-bourgeois en gestation. L'auteur n'ose évidemment pas espérer influencer par ces pages l'évolution logique du monde, mais enfin…

Ödön von Horváth
Préambule à *l'Eternel petit-bourgeois*, roman édifiant en trois parties,
in *Ödön von Horvath*, *Repères*,1901-1938, Actes Sud, 1992, p. 58.

L'Allemagne, comme tous les autres pays européens, se compose à quatre-vingt-dix pour cent de petits-bourgeois accomplis ou désireux de l'être, en tout cas de petits-bourgeois. Si je veux peindre le peuple, je ne dois bien entendu pas peindre seulement les dix pour cent restants, mais en fidèle chroniqueur de notre temps, il me faut peindre la grande masse. Toute l'Allemagne, voilà ce qu'il faut !

Ödön von Horváth
in Ödön von Horváth, *Repères*,1901-1938, Actes Sud, 1992, p. 61.

> Le petit-bourgeois selon Brecht

Voici le délateur, il vient
De creuser sa fosse au voisin
Mais il sait bien qu'il est connu.
Et si la rue gardait la mémoire ?
Il dort très mal : dans cette histoire,
Le dernier jour n'est pas venu.

Breslau, 1933. Un appartement de petits - bourgeois. Une femme et un homme, debout à la porte, écoutent. Ils sont très pâles.

LA FEMME : Maintenant ils sont en bas.
L'HOMME : Pas encore.
LA FEMME : Ils ont cassé la rampe. Quand ils l'ont sorti de chez lui, ils le traînaient. Il était déjà sans connaissance.
L'HOMME : J'ai simplement dit que ce n'était pas chez nous qu'on écoutait à la radio les émissions étrangères.
LA FEMME : Tu n'as pas dit que ça.
L'HOMME : Je n'ai rien dit d'autre.
LA FEMME : Ne me regarde pas comme ça. Si tu n'as rien dit d'autre, tu n'as rien dit d'autre.
L'HOMME : C'est aussi mon avis.
LA FEMME : Pourquoi ne vas-tu pas à la police déclarer qu'il n'y avait pas de réunion chez eux le samedi ?
Un temps.
L'HOMME : Je n'irai pas à la police. Ils l'ont traité d'une façon…de vraies brutes !
LA FEMME : Il ne l'a pas volé. Pourquoi s'occupe-t-il de politique ?
L'HOMME : Mais ils n'avaient pas besoin de lui déchirer sa veste.
LA FEMME : Sa veste n'a rien à faire là-dedans.
L'HOMME : Ils n'avaient pas besoin de la déchirer.

Bertolt Brecht
Grand-peur et misère du IIIeme Reich, scène 2, La délation

> La mort d’un poète

La nouvelle de la mort de Ödön von Horváth, tué par un arbre à Paris, résonna d’abord de manière si sinistre, brutale, absurde, invraisemblable, qu’il fut difficile de la croire vraie. Depuis quand à Paris, sur les Champs-Elysées, les arbres s’abattent-ils sur des poètes en promenade et leur fracassent le crâne ? Nous y serions déjà, en pleine apocalypse ? Les tempêtes orageuses en cet été gros de dangers repèrent-elles, avec une infaillibilité diabolique, leurs victimes parmi les meilleurs d’entre nous Car Ödön von Horváth était l’un des meilleurs d’entre nous.

Il était poète, et peu nombreux sont ceux qui méritent ce nom d’honneur. L’atmosphère de la poésie véritable se trouvait dans chacune de ses phrases, autour de sa personne, dans son regard, dans sa parole. Il avait une façon de parler curieusement lente, un peu paresseuse, somnolente et insistante à la fois. Dans un sourire enfantin mais non exempt de cruauté il aimait raconter d’étranges et effrayantes histoires, des histoires truffées de bizarres infirmes et de grotesques incidents, d’événements drôles, saugrenus, épouvantables. Il avait l’air d’un homme jovial qui aime manger, boire et converser avec des amis.

En effet, il aimait manger, boire, et il aimait converser avec des amis. Sa conversation toutefois était de nature à les faire parfois frémir d’effroi. Il était amoureux de l’étrange, de l’inquiétant. Mais pas par coquetterie esthétisante, littéraire. Cette inquiétante étrangeté, ce côté démoniaque étaient au contraire partie intégrante de son être. Dans sa production poétique, tout comme dans sa nature, se rencontraient de la façon la plus charmante et originale atmosphères tendres, naïves, enjouées et lyriques et ces traits sombres, démoniaques.

Il avait une manière caractéristique, inoubliable, de rire comme un enfant amusé, un peu menaçant pourtant, de toutes ces choses horribles qui arrivaient dans ses histoires. Ce rire semblait vouloir exprimer combien il était drôle et bizarre et passionnant que le monde soit à ce point effroyable, dépravé et bariolé, si riche en absurdités et en horreurs. Mais d’autre part, qu’il nous incombait de faire ce que nous pouvions pour le rendre meilleur et un peu plus raisonnable, un peu moins tragi-comique.

Car ce poète était moraliste aussi. Non pas tant par raisonnement et déduction au plan social ou économique, mais plutôt par tempérament religieux. Croyant en Dieu et s’intéressant beaucoup, intimement à Dieu, il était incapable d’apprécier la méchanceté et la laideur comme un simple spectacle. Il les haïssait aussi, et pour finir, il les combattait, avec les moyens qui lui étaient donnés : les moyens poétiques.

S’il n’avait pas été moraliste au fond de lui-même, il aurait très bien pu s’arranger avec l’Allemagne nazie où l’on n’aurait pas eu grand-chose à reprocher à cet “aryen” hongrois. Sa prédilection pour

l'épouvante et le grotesque eût été amplement comblée. Pourtant il s'est coupé totalement du troisième Reich. Tout d'abord sans doute simplement par goût et par respect de sa dignité d'écrivain ; et certainement aussi par honnêteté, par quelque chose de plus que de la décence, une morale au sens le plus grave, le plus profond du mot. Il s'effrayait du mal qui chaque jour triomphait sans vergogne, nu, pendant le troisième Reich. *Jeunesse sans Dieu*, roman publié en exil, reflète de la première à la dernière ligne cet effroi et cette horreur.

Ces jeunes sans Dieu, héros collectifs et tragiques du livre, n'ont plus d'idéal, plus de foi. L'ère matérialiste leur a ravi la foi. Le fascisme ne leur a pas donné d'ersatz pour la religion perdue, seulement le principe de la force et de la violence adorées. Cette jeunesse sans Dieu est à la fois affligeante et méchante, cruelle et mélancolique. Cette jeunesse désolante et dangereuse que Horváth décrit est celle du troisième Reich. Le politique pourtant, dans ce récit qui est poétique et non documentaire, n'apparaît qu'indirectement. La tendance politique du livre se lit entre les lignes, bien qu'avec une clarté absolue. Le style très simple, personnel, suggestif comporte des éléments de contes et de légendes. Même l'intrigue policière régissant toute l'histoire - le meurtre commis par un garçon et les complications qui en résultent - ont malgré toute la précision et la justesse de la description quelque chose d'onirique et de fantastique. Le profond effroi que Horváth sait provoquer s'apparente à celui que certains récits des romantiques allemands, E.T.A. Hoffman ou Tieck par exemple, impriment à tout jamais en nous. L'effet critique, la polémique politique même, inscrites dans le texte de Horváth, ne sont pas affaiblis par l'intense lyrisme du récit, au contraire, ils en sont considérablement rehaussés.

Grâce à ce roman qui connaît un retentissement international, de nouvelles perspectives se sont ouvertes devant Horváth. En un premier temps, l'auteur dramatique prima. Sa pièce *Légendes de la forêt viennoise* lui a valu le prix Kleist. A présent, il avait trouvé une forme nouvelle : celle du roman indirectement critique de son temps, à la concision lyrique et à la tension dramatique. C'est sur cette lancée qu'il allait continuer. Un nouveau roman est achevé et paraîtra sous peu. D'autres projets étaient en cours. Et voilà qu'un bout de bois s'abat sur sa nuque, tel la hache du bourreau…

La complainte des amis - pourquoi si tôt ? Pourquoi lui justement ? Tout ce qu'il aurait encore pu accomplir ! Il nous manquera cruellement ! - nous la reprenons à notre compte. Mais notre tristesse est mêlée d'un autre sentiment, ce sentiment parfois si puissant qui surgit en nous lorsque les êtres et *a fortiori* les poètes meurent " *de leur mort particulière*" ("*O Dieu donne à chacun sa mort particulière*" chanta Rilke). La mort des poètes souvent s'accomplit d'une façon qui recoupe avec une étrange précision le style de l'œuvre : il leur faut finalement vivre ou souffrir en mourant ce que d'abord ils avaient seulement rêvé. Impitoyable, s'accomplit en eux un destin qu'eux-mêmes, ces dieux joueurs, n'avaient jusqu'alors imparti qu'à leurs personnages. Cela ne se ressent-il pas ? Cet arbre qui s'abat sur le poète en promenade, ce pourrait être une idée de Horváth...

"*Voici le temps des assassins* ! " s'exclama, prophétique, Arthur Rimbaud. Il est peu probable qu'il

ait pensé aux années paisibles de la fin du XIXe siècle. Il avait la prémonition des horreurs de notre époque. Une époque qui a l'air terriblement dangereuse pour les êtres évolués. Celui qu'épargnent les bourreaux dans les geôles et les camps, la tempête le tue ; un arbre innocent sur la plus belle avenue du monde devient assassin.

Klaus Mann
In *Das Neue Tage-Buch*, 6e année, n° 24, Paris, 1938
traduit par Henri Christophe

> L'auteur

Ödön von Horváth (1901-1938)

> Vous me questionnez sur mon pays natal, je réponds : je suis né à Fiume, j'ai grandi à Belgrade, Budapest, Presbourg, Vienne et Munich et j'ai un passeport hongrois – mais « une patrie » ? Je ne connais pas. Je suis un mélange typique de l'ancienne Autriche-Hongrie : magyar, croate, allemand et tchèque – mon nom est magyar, ma langue maternelle est l'allemand. C'est de loin l'allemand que je parle le mieux, je n'écris qu'en allemand, j'appartiens donc au cercle culturel allemand, au peuple allemand. Par contre : le concept de patrie, falsifié par le nationalisme, m'est étranger. Ma patrie, c'est le peuple. Donc, comme je l'ai dit plus haut, je n'ai pas de pays natal et je n'en souffre évidemment pas, je me réjouis au contraire de ma situation d'apatride, car cela me délivre d'une sentimentalité inutile. Mais je connais évidemment des paysages, des villes et des chambres, où je me sens chez moi, j'ai aussi des souvenirs d'enfance et je les aime comme tout un chacun. Les bons et les mauvais…
>
> Ma génération ne connaît la vieille Autriche-Hongrie que par ouïe dire, cette double monarchie d'avant-guerre avec ses deux douzaines de nations, où le patriotisme de clocher le plus borné côtoyait l'auto-ironie résignée, avec sa culture ancestrale, ses analphabètes, son féodalisme absolutiste, son romantisme petit-bourgeois, son étiquette espagnole et sa dépravation douillette.
>
> Ma génération, c'est bien connu, est très méfiante et s'imagine être sans illusions. Dans tous les cas, elle en a considérablement moins que celle qui nous a conduits vers des temps meilleurs. Nous sommes dans l'heureuse position qui nous permet de croire qu'on peut vivre sans illusions. Et cela pourrait être notre unique illusion. Ce qui est vermoulu doit s'effondrer et si moi-même j'étais vermoulu, je m'effondrerais et je crois que je ne verserais aucune larme.
>
> Ödön von Horváth
> 10 novembre 1927

Ödön Joseph von Horváth naît le 9 décembre 1901 – la même semaine que Walt Disney - à Susak, dans la banlieue de Fiume (aujourd'hui Rijeka), sur les bords de la mer Adriatique. Son père, qui lui survivra 12 ans, est attaché au consulat impérial et royal d'Autriche-Hongrie. Sa mère, qui mourra en 1959, est issue d'une famille de médecins militaires austro-hongroise. A en croire Horváth lui-même, il est « un mélange typique de cette vieille Autriche-Hongrie : hongrois, croate, tchèque, allemand – il n'y a que la composante sémite qui me fasse, hélas, défaut. » Un an plus tard, la famille s'installe à Belgrade, où son frère Lajos voit le jour en 1903. En 1908, les von Horváth rejoignent Budapest. Ödön y est d'abord élevé, en langue hongroise, par des précepteurs. Lorsque son père est nommé à Munich, son fils de huit ans reste seul à Budapest, comme interne

de l'école de l'archevêché, le Rakoczianum. Il y reçoit une éducation religieuse très poussée et ne rejoint sa famille qu'en décembre 1913. Inscrit au Kaiser-Wilhelm-Gymnasium, ses mauvais résultats et ses conflits avec son professeur de religion entraînent un changement d'établissement, puis un redoublement. « Pendant ma scolarité, note Horváth, « j'ai changé quatre fois de langue d'enseignement, et à presque chaque classe j'ai changé de ville. Le résultat était que je ne maîtrisais aucune langue parfaitement. Quand je suis venu en Allemagne pour la première fois, je ne pouvais pas lire les journaux, ne sachant pas les lettres gothiques, bien que ma langue maternelle fût l'allemand. A quatorze ans seulement j'écrivis ma première phrase en allemand. »

Lorsque la Première Guerre Mondiale éclate, Edmond von Horváth est appelé sous les drapeaux, mais ne tarde pas à reprendre son poste à Munich. En 1916, Ödön est inscrit à Presbourg (aujourd'hui Bratislava), dans le seul lycée de langue allemande où son niveau médiocre et son indiscipline lui permettent encore de s'inscrire. Peu avant la fin de la guerre, son père est affecté à Budapest, où toute la famille se retrouve. Le 11 novembre 1918, les Alliés concluent l'armistice ; cinq jours plus tard est proclamée la République populaire de Hongrie. Dès mars 1919, la dictature des Soviets, sous Béla Kun, contraint la famille von Horváth à l'exil, à Vienne (où Ödön finit par passer son baccalauréat) puis à Munich, dont Ödön fréquentera l'Université pendant cinq semestres, jusqu'en 1922, suivant des cours de psychologie, de littérature allemande, d'esthétique et d'études théâtrales, de sociologie, de métaphysique.

Entre 1920 et 1923, Horváth commence à songer à une carrière d'écrivain : « je m'intéressais, comme on dit, à l'art. Sans avoir toutefois aucune activité personnelle dans ce domaine... sauf peut-être m'être dit qu'au fond, je pourrais devenir écrivain. Puisque j'aimais aller au théâtre, que j'avais vécu pas mal de choses, que j'adorais répliquer à propos de tout et de rien, et que parfois je ressentais en moi cette nécessité d'écrire... et je savais que je ne ferais jamais de concessions, qu'au fond je me fichais éperdument de ce que les gens diraient de moi... ». Un compositeur lui commande le livret d'une pantomime, dont Horváth tentera de racheter autant d'exemplaires que possible pour les détruire. En 1923, après un séjour dans la résidence familiale de Murnau, au pied des Alpes Bavaroises, où il écrit plusieurs textes théâtraux ainsi que des *Contes sportifs* publiés dans divers journaux et revues, Ödön von Horváth fait un voyage de quelques semaines à Paris en compagnie de son frère Lajos, et décide à son retour de s'installer à Berlin.

A Berlin, de 1924 à 1928, tandis que Hitler purge une peine de cinq ans pour sa tentative de putsch, Ödön von Horváth noue des liens dans le milieu théâtral. Premières créations : *Révolte à la cote 3018* (1926/7 à Hambourg) ; *Sladek, soldat de l'armée noire* (1929, Berlin), inspiré par les assassinats politiques de l'extrême-droite, suscite la colère des national-socialistes. L'engagement politique de Horváth est confirmé par *Nuit italienne,* créé en 1931, qui oppose violemment la droite et la gauche. Le 2 novembre de la même année, création de *Légendes de la forêt viennoise,* qui vaut à Horváth le prix Kleist, distinction prestigieuse entre toutes. Des lectures publiques et un important

entretien radiophonique font connaître l'oeuvre de Horváth, dont la popularité ne fait que croître.

Le 30 janvier 1933, Hitler devient chancelier du Reich. En mars, un ministère de l'Education Populaire et de la Propagande est confié à Joseph Goebbels. Dès le 10 mai, on brûle des livres sur les places publiques. Ceux de Horváth sont du nombre. De nombreux théâtres en Allemagne renoncent à présenter ses pièces. Horváth quitte l'Allemagne pour Vienne et fait renouveler son passeport hongrois. Il retourne cependant à plusieurs reprises à Berlin, adhérant en juillet 1934 à la Fédération des écrivains allemands (dont il est exclu en février 1937). Malgré les difficultés, Horváth achève au cours de cette période certaines de ses oeuvres majeures : *Figaro divorce, Don Juan revient de guerre, Le Jugement dernier,* ainsi qu'un conte de fées, *Vers les cieux,* créé à Vienne en décembre (« je considère, écrit-« la forme du conte de fées, mélangée à la farce, comme particulièrement indiquée, par les temps qui courent, puisqu'à travers cette forme, on peut dire beaucoup de choses qu'autrement, il serait impossible de dire »). Son roman *Jeunesse sans Dieu,* publié à l'automne 1937, remporte aussitôt un grand succès et est traduit en plusieurs langues.

Le 12 mars 1938, les troupes nazies entrent en Autriche, qui est rattachée deux jours plus tard à l'Allemagne : c'est l' *Anschluss.* Le 15 mars, Hitler se fait acclamer à Vienne, sur la Heldenplatz. Horváth fuit l'Autriche dès le lendemain, via Budapest et la Tchécoslovaquie. Il a 37 ans. Il écrit : « Je n'ai rien, sauf ce que j'ai sur le dos, et la valise avec une vieille machine à écrire portative. / Je suis écrivain. / J'étais jadis un bel espoir, et je ne suis pas encore vieux. Mais entre-temps, beaucoup de choses ont changé. / Nous vivons un temps rapide... ».

Il repasse par la Hongrie, puis Trieste, Venise, Milan, Zurich et Amsterdam où il doit négocier un nouveau contrat avec son éditeur. Il hésite entre la Suisse, l'exil aux Etats-Unis, ou Paris, où un voyant lui a annoncé qu'aurait lieu l'évènement décisif de sa vie. Finalement, il décide de partir pour l'Amérique après un dernier bref séjour à Paris. Le 1er juin , veille de son départ, il va voir *Blanche-Neige* de Walt Disney dans un cinéma des Champs-Elysées, puis repart à pied vers son hôtel, rue Monsieur-le-Prince. Soudain, une tempête éclate. Plusieurs passants se laissent surprendre et ensevelir sous des branches brisées par la bourrasque. Tous s'en tirent sans dommage, sauf Ödön von Horváth, qui meurt, le crâne fracassé, face au Théâtre Marigny.
Dans sa poche, on a retrouvé le quatrain suivant, écrit sur une boîte de cigarettes vide :

Le faux devra périr
A présent il est au pouvoir
Le vrai doit advenir
A présent il est au mouroir.

A LIRE...

Ödön von Horváth : Repères biographiques, Catalogue chronologique de l'oeuvre, établi par Heinz Schwarzinger. Paris, Christian Bourgois, 1988.

> Le metteur en scène

André Engel

André Engel, né en France en 1946, a étudié puis enseigné la philosophie jusqu'en 1969. Il fait ses débuts de metteur en scène en 1972, dans le cadre du Théâtre de l'Espérance, associé à Jean-Pierre Vincent *(Dans la jungle des villes* de Brecht, *Don Juan et Faust* de Grabbe), avant de développer ses activités au sein du Théâtre National de Strasbourg *(Baal* de Brecht*, Un week-end à Yaick,* d'après *Pougatchev* de Serguei Essenine, *Kafka théâtre complet,* dont il tire le film *Hôtel moderne, Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* d'après *En attendant Godot* de Beckett, *Penthésilée,* d'après Heinrich von Kleist). Comme on le voit, son répertoire, qui se distingue d'emblée par une certaine prédilection pour les grandes figures du répertoire d'outre-Rhin, est cependant loin de se limiter aux textes théâtraux. Il croise les écrits classiques et contemporains tout en s'attachant à parcourir des sentiers inexplorés. C'est l'époque où Engel déplace le terrain du spectacle hors des théâtres dans des lieux insolites : hangar, haras, hôtel, mine de fer, chacune de ses créations s'inscrit dans un lieu qui lui est propre, non dédié au théâtre. C'est ainsi, par exemple, que *Dell'inferno,* sur des textes de Bernard Pautrat (avec la collaboration "involontaire" de Dante, Virgile, Ovide, ou Rilke), est donné tout d'abord dans une usine désaffectée de la Plaine Saint-Denis en collaboration avec le Théâtre Gérard Philipe en 1982.

La même année, Engel choisit de mener une carrière de metteur en scène indépendant ; en 1988, il fonde le Centre Bilatéral de Création Théâtrale et Cinématographique, financé par le Ministère de la Culture et de la Communication, qui lui permet de coproduire la plupart de ses spectacles. Il met en scène *Lulu au Bataclan,* d'après Wedekind (Bataclan, Théâtre des Amandiers, 1983), *Le Misanthrope* de Molière (Maison de la Culture de Bobigny, 1985), *Venise sauvée,* d'après Hugo von Hofmannsthal (Maison de la Culture du Havre, Festival d'Avignon, Maison de la culture de Bobigny, 1986), *Salomé* de Richard Strauss (Welsh National Opéra, 1987), *La nuit des chasseurs,* d'après *Woyzeck* de Büchner (Théâtre National de la Colline, 1988), *Le livre de Job,* d'après la Bible (Théâtre National de Chaillot, 1989), *Der Freischütz* de Weber (Welsh National Opera, 1989), *O.P.A. Mia* de Denis Levaillant (Festival d'Avignon, Festival Musica Strasbourg, Opéra-Comique, 1990), *Carmen* de Bizet (Welsh National Opera, 1990), *Le Réformateur du monde* de Thomas Bernhard (Centre Bilatéral de création, Maison de la Culture de Bobigny, 1990-1991*), Légendes de la forêt viennoise* d'Odön von Horvath (Maison de la Culture de Bobigny, 1992, spectacle nominé aux Molières 1993 pour la meilleure mise en scène), *Antigone* de Ton de Leeuw (Festival de Hollande, 1993), *La Walkyrie* (Scala de Milan, 1994), *Le Baladin du monde occidental* de Synge (Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995).

Depuis sa nomination en 1996 à la direction artistique du Centre Dramatique National de Savoie, André Engel crée ses spectacles dans des salles d'opéra ou de théâtre de type plus classique. Le CDNS, qui a pour particularité de ne pas disposer d'une salle propre, mène en effet une politique de soutien à la création en partenariat avec les Scènes Nationales d'Annecy et Chambéry, où sont présentés les spec-

tacles et les productions qu'invite le CDNS. Engel a notamment monté dans ce cadre *La force de l'habitude* de Thomas Bernhard, *Woyzeck* de Büchner (spectacle également présenté à Gennevilliers en 1998), *Le Réformateur* de Thomas Bernhard, *Léonce et Léna,* de Büchner (spectacle créé à la rentrée 2001 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe qui valut à Eric Elmosnino, dans le rôle de Valério, le Molière de la révélation théâtrale), et plus récemment *Papa doit manger,* de Marie Ndiaye, créé à la Comédie-Française en 2003.

André Engel poursuit par ailleurs sa carrière de metteur en scène d'opéra, dont les jalons les plus récents comptent *Don Giovanni* (Opéra de Lausanne, 1996), *Siegfried* (Scala de Milan, 1997), *Der Freischütz* (Opéra du Rhin, 1999), *The Rake's Progress* (Opéra de Lausanne, 1999 ; Théâtre des Champs-Elysées, 2001), *La petite Renarde rusée* de Janacek (Opéra de Lyon, 2000 ; Théâtre des Champs-Elysées, 2002), *K,* d'après *Le Procès* de Kafka, de Philippe Manoury (Opéra National de Paris ; reprise prévue en avril-mai 2003).

En 1993, André Engel a reçu le prix Dominique, décerné par un jury composé de personnalités du théâtre.

> Les comediens

Caroline Brunner
Au théâtre, après un passage comme assistante mise en scène de Gérard Desarthe sur *Partage de midi* au théâtre Vidy, elle joue dans plusieurs pièces mises en scène par Adrien De Van (*La paix du dimanche, Kvetch*), David Lescot (*Les conspirateurs*).
Au cinéma, talent Cannes 2000 pour l'ADAMI, elle joue dans les films de Marina De Van (*Alias*, *Dans ma peau*), Charles Castella, Pierre Salvadori et doit tourner cette année dans *Le petit lieutenant* de Xavier Beauvois et *D'après une histoire vraie* de Guillaume Bréaud.

Rémy Carpentier
Comédien de théâtre, il a été dirigé, entre autres, par Georges Wilson, Jean-Pierre Bisson, Pierre et Sandy Chabert, Jacques Rosner, Guénolé Azerthiope, Claude Bouchery, Jean-Marie Cornille, Petrica Ionesco, Jean Signé, Alain Laurenceau, Christian Dente, Ulysse Renaud, Jean Jourdheuil, Peter Brook, Antoine Bourseiller, Maurice Bénichou, André Steiger, Lucian Pintilié, Jacques Pieller, Bernard Sobel, Christian Dente, René Loyon, Alfredo Arias, Guy Rétoré, Alain Behar, Marc Dugowson, Anne-Marie Lazarini, Jean-Louis Martinelli, Stuart Seide, Joël Jouanneau, Laurent Gutmann, Christian Colin. Il a joué dans une dizaine de mises en scène de Jean-Pierre Vincent et récemment dans *Les Prétendants* de Jean-Luc Lagarce. Il a été l'interprète d'André Engel pour *Les Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth et *La Force de l'habitude* de Thomas Bernhard. On a pu le voir aussi au cinéma et dans plusieurs téléfilms.

Yann Collette
Yann Collette a fondé, avec Pierre Pradinas, le Théâtre du Chapeau Rouge et a collaboré à une dizaine de créations de cette compagnie dont *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre, *Freaks Society* de Jacky Paupe et *Babylone* d'Alain Gautré. Au théâtre, il a joué notamment sous la direction de : Alain Françon (*Noises* d'Enzo Cormann, *Britannicus* de Racine), Sophie Loukachevski (*Madame de Sade* de Y. Mishima, *Phèdre* de Marina Tsvetaeva), Jean-Louis Martinelli (*Quartett* de Heiner Müller), André Engel (*Les légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth), Christian Rist (*La Veuve ou Le Traître trahi*), Matthias Langhoff (*Trois Sœurs* de Tchekhov), Jorge Lavelli (*Slaves!* de T. Kushner), Bruno Bayen (*Faut-il choisir, Faut-il rêver ?*, *Œdipe à Colone* de Sophocle), Jean-Baptiste Sastre (*L'affaire de la rue de Lourcine* de Labiche), Benoît Lavigne (*La journée des dupes* de Philippe Haim), Patrick Sommier (*Morphine* de Boulgakov et Miroirs noirs d'Anne Schmidt), Dominique Pitoiset (*Othello* de Shakespeare en 2001), Georges Lavaudant (*El Pelele* de Jean-Christophe Bailly en 2003).
Au cinéma, il a tourné, entre autres, avec Andrej Zulawski, Michèle Rozier, Enki Bilal, Philippe Garrel, Édouard Molinaro, Jacques Rivette, Robert Altman, Philippe de Broca, Vincent Ravalec, Charles de Meaux…

Evelyne Didi
Elle prend part à la création du Théâtre Éclaté à Annecy avec Alain Françon, Christiane Cohendy et André Marcon, puis, de 1976 à 1983, devient comédienne permanente de la troupe du TNS dirigée par Jean-Pierre Vincent. A la même époque, elle accompagne André Engel dans ses premières aventures : *Faust-Salpétrière, Un week-end à Yaick, Kafka Théâtre complet, Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* et joue dans deux opéras : *Médéa* monté par Bob Wilson et *Prometeo* de Luigi Nono. Plusieurs fois, elle interprète des textes de Heiner Müller avec Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret (*Paysage sous surveillance, Matériau Médée* et *Hamlet-machine*), Jean-Louis Martinelli (*Quartett*) puis en 2000, André Wilms la dirige dans l'opéra de Pascal Dusapin (*Medeamaterial)* En 1996, elle participe au montage de

Va-t'en chercher le bonheur… et ne reviens pas les mains vides par Sentimental Bourreau. Puis elle joue sous la direction de Jean-François Peyret (*Traité des passions I, II et III*), Matthias Langhoff (*Désir sous les ormes, Trois sœurs, Les Bacchantes*), André Wilms (*Pulsion*) et poursuit son compagnonnage avec André Engel. Elle est aussi lauréate de la Villa Médicis Hors les Murs pour *Assimil*, mis en scène par Ann Bogart avec André Wilms.
Au cinéma, on a pu la voir dans *La vie de bohême* de Kaurismaki ou encore *L'été meurtrier* de Chabrol.

Jacques Herlin
Il a joué sous la direction de metteurs en scène de grand renom tels que Pierre Fresnay, Laurent Terzieff, Pierre Brasseur, Jacques Mauclair, Jean-Louis Barrault, Hermantin…, les auteurs du répertoire: Molière, Montherlant, Shakespeare, Tchekhov, Ionesco, Goethe, Romains, Wilde, Jean Anouilh… Sous la direction d'André Engel, il a joué dans *Léonce et Lena* de Büchner. Au cinéma, Jacques Herlin croise la route de réalisateurs tels que René Clément, Edouard Molinaro, Jean-Jacques Beineix, Philippe Labro, Claude Miller, Philippe de Broca, James Ivory… Pendant une vingtaine d'années, il s'installe en Italie et travaille notamment sous la direction de Fellini, Visconti, Rossi, Risi, Comencini…
A la télévision, il a tourné avec Peter Kassovitz, Laurent Heynemann, Serge Moati, Josée Dayan…

Eric Elmosnino
Formé au Conservatoire de Paris, il a travaillé avec Jean-Pierre Vincent, qui l'a notamment dirigé dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière, *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, et *Karl Marx Théâtre inédit*, aux Amandiers. Avec Georges Lavaudant, il a joué dans *Fanfares* ainsi que dans *La Noce chez les petits-bourgeois* et *Tambours dans la nuit* de Brecht. Il a interprété le rôle-titre de *Baal*, dans une mise en scène de Richard Sammut. Son interprétation de *Monsieur Armand dit Garrincha* de Serge Valletti, monté par Patrick Pineau, et de Valério dans *Léonce et Léna* mis en scène par André Engel, lui a valu le prix du meilleur acteur du Syndicat de la critique 2001 et celui des Révélations des Molière 2002. Parmi ses derniers spectacles figurent *Anéantis* de Sarah Kane, mis en scène par Louis-Do de Lenquesaing et *Les Barbares* de Maxime Gorki mis en scène par Patrick Pineau. En 2003, il met en scène à Annecy *Le Nègre au sang* de Serge Valletti.
Au cinéma, il a tourné avec Olivier Assayas, Albert Dupontel, Noémie Lvovsky, Yves Angelo, Michel Lang, Bruno Podalydès, Luc Bondy. A la télévision, on a pu le voir dans *Une preuve d'amour,* réalisé par Bernard Stora.

Jérôme Kircher
Formé au Conservatoire de Paris, on a pu le voir dans de nombreuses mises en scènes (Bernard Sobel, Gilberte Tsaï, Joël Jouanneau, Michel Cerda…). Il a abordé, à ses débuts, l'écriture d'Horváth, en jouant Sladek, sous la direction de Jacques Ozinski. Dans la Cour d'Honneur du Festival d'Avignon 2000, il a interprété le rôle de Lorenzo dans *Lorenzaccio* mis en scène par Jean-Pierre Vincent. En 2001, avec André Engel, il a joué le rôle de Léonce dans *Léonce et Léna* de Büchner. Plus récemment, on a pu le voir dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, mis en scène par Philippe Calvario, *Le Nègre au sang* de Serge Valletti mis en scène par Eric Elmosnino.
Il a mis en scène *Berthe Trépat, médaille d'or* avec Irène Jacob et Benoît Delbecq (Festival Agora Ircam, 2001) et prépare, avec les mêmes interprètes, *Je sais qu'il existe aussi des amours réciproques*, une libre adaptation de *Gros câlin* de Romain Gary, pour le TNB de Rennes.
Il tourne actuellement sous la direction de Jean-Pierre Jeunet.

Gilles Kneusé
Il débute avec Robert Kimmich, René de Obaldia, Emmanuel Roblès, Corinne Barrois et suit une formation d'art dramatique avec Françoise Kanel, Jean-Laurent Cochet et Philippe Adrien. Pour le CDN de Savoie, il joue en 1998, dans le *Woyzeck* d'André Engel et prend une part active dans le projet

Tréteaux, comme comédien (Lorenzino, Electre) avec Gérard Desarthe et Jean Badin, assistant (Anne Alvaro, *L'Ile des Esclaves*), Ruth Orthmann, (*Cendrillon*) puis en 2001, comme metteur en scène (*L'Epreuve*). Il a élaboré d'autres formes itinérantes (pour comédiens et marionnettes) sur des textes de Dostoïevski, Victor Hugo ou encore les Sonnets de Shakespeare chantés par Nicolas Bauchau et Anne Marchand. En 2002, il a adapté *Coco perdu* de Louis Guilloux, monologue joué par Gilles Gaston-Dreyfus, qu'il mettra en scène la saison prochaine. Parallèlement, il se consacre à la formation (option théâtre au lycée).

Bruno Lochet

Après avoir suivi les cours de Michel Granval et de Jean Périmony, il commence à jouer des textes de Feydeau, de Tennessee Williams, dans divers lieux (bars, café-théâtre) puis avec Robert Hossein. En 1992, il rejoint la troupe de Jérôme Deschamps et de Macha Makeïeff (*Les Pieds dans l'eau, C'est magnifique, Le Défilé, Les Précieuses Ridicules, Les Brigands*) et sera l'un des acteurs complices de cette troupe durant sept ans, sur scène et à la télévision. Depuis, on a pu le voir au cinéma, dans *Départ immédiat* (1995) de Thomas Briat ; *J'ai horreur de l'amour* (1997) de Laurence Ferreira Barbosa ; *Restons groupés* (1998) de Jean-Paul Salomé ; *Le Poulpe* (1998) de Guillaume Nicloux ; *Doggy Bag* (1998) de Frédéric Comtet ; *Une pour toutes* (1999) de Claude Lelouch ; *La Faute à Voltaire* (2000) d'Abdellatif Kechiche et en 2002, dans *La Fin du règne animal* de Joël Brisse.
A la télévision, on a pu le voir récemment dans *Une preuve d'amour* réalisé par Bernard Stora, aux côtés d'Eric Elmosnino.

Lucien Marchal

De 1964 à 1973, il est un compagnon privilégié des premières mises en scène de Jacques Lassalle, de *La Seconde surprise de l'amour,* de Marivaux, à *Jonathan des années 30*. Puis il s'éloigne de la scène durant dix ans pour se consacrer à l'action culturelle en milieu ouvrier. De 1986 à 1994, il crée et dirige Théâtre en Actes puis Parenthèses. Il y invite des artistes confirmés et de jeunes talents à enseigner ou présenter leurs œuvres. Toute une génération y fera ses premiers pas, de Thierry Bédard à Olivier Py, de Marc François à Étienne Pommeret, de Ludovic Lagarde à Laurent Poitrenaux. De nombreux metteurs en scène l'ont dirigé, entre autres Daniel Girard (*Terres Mortes* de Franz Xaver Kroetz), Michel Dubois et Jean-Yves Lazennec (*La Botte et sa chaussette* de Herbert Achternbusch), Renaud Cojo (*Phaedra's Love* de Sarah Kane et *La Marche de l'architecte* de Daniel Keene), Thierry Bédard (*L'Éloge de l'analphabétisme,* conférence de H.M. Enzensberger), André Engel (*Léonce et Léna* de Georg Büchner). Il a aussi travaillé avec Françoise Coupat, Jean-Claude Fall, Laurence Février, Laurence Mayor, Farid Paya, Étienne Pommeret, Claude Régy, Bernard Sobel. Il est aussi formateur et traducteur. Membre de la Maison Antoine Vitez, il traduit de l'anglais *Anéantis* de Sarah Kane publié aux Éditions de l'Arche mais aussi *Poupée brûlée,* de Chris Hannan.

Lisa Martino

Après avoir suivi des études à l'Ecole de danse de l'Opéra de Paris, dirigée par Claude Bessy, elle travaille comme soliste dans diverses compagnies, puis réoriente sa carrière. Au théâtre, elle fait ses débuts en France dans *L'Amour médecin* de Molière, mise en scène de Jean Marais, puis dans *En attendant les bœufs* de et mis en scène par Gérard Caillaud. En Suède, elle a joué sous la direction de Jörgen Duberg, Axel Duberg, Jane Reuterblad, entre autres. Au cinéma, elle incarna dernièrement la jeune épouse de Serge Hazanavicius dans le premier long-métrage d'Eric Le Roch, *Le Soleil au-dessus des nuages*, après avoir tourné avec Patrick Malakian et Yves Robert entre autres. Elle a participé à de nombreux téléfilms dont *L'Affaire Kergalen*, aux côtés de Jacques Weber, dirigée par Laurent Jaoui ou la série PJ aux côtés de Bruno Wolkowitch.

Julie-Marie Parmentier

Après avoir suivi des cours de théâtre dès l'âge de neuf ans et passé un baccalauréat option théâtre, Julie-Marie Parmentier commence sa carrière de comédienne sur les planches en 1993. En 1997, elle est repérée par Noémie Lvovsky qui l'engage pour être une des quatre adolescentes de son téléfilm *Petites*, sorti en salle sous le titre *La Vie ne me fait pas peur* (prix Jean Vigo). En parallèle, elle tourne dans plusieurs téléfilms. En 2000, elle est la fille prostituée et toxicomane d'Ariane Ascaride dans *La Ville est tranquille* de Robert Guédiguian et joue deux ans plus tard dans *Marie-Jo et ses deux amours*. Entretemps, on a pu la voir aux côtés de Sylvie Testud dans *Les Blessures assassines* (2000) de Jean-Pierre Denis. *Le Ventre de Juliette* (2002) de Martin Provost la ramène une nouvelle fois à Marseille. La comédienne y tient le rôle principal. En 2002, elle tourne également *Folle embellie* de Dominique Cabréra au côté de Jean-Pierre Léaud.
Le Jugement Dernier est sa première expérience professionnelle au théâtre.

Anne Sée

Au théâtre, elle a joué sous la direction de Jacqueline Ordas, Daniel Mesguich, Jean-Louis Benoît, Yuhui Chen, Jean-Paul Wenzel, Olivier Perrier, Yves Renaud, Arlette Namiand, Jean-Louis Hourdin, Agnès Laurent, René Allio, Matthias Langhoff, Bernard Bloch, Guy Delamotte, Michel Deutsch, Laurence Mayor, Luc Ferrari, Richard Sammut, Frédéric Bélier-Garcia. Comédienne complice de Claire Lasne depuis 1996, elle a notamment joué dans *Platonov, Ivanov, L'Homme des bois* d'Anton Tchekhov. En 2003, on a pu la voir dans *Le Nègre au sang* de Serge Valletti (créé à Annecy par Eric Elmosnino et repris en 2004 au Théâtre National de Chaillot).

Jacques Vincey

Au théâtre, il joue sous la direction de Patrice Chéreau (*Les Paravents*), Bernard Sobel (*La charrue et les Etoiles, Hécube*), Robert Cantarella (*Baal, Le voyage, Le siège de Numance, Le mariage, l'affaire et la mort, Magnan*), Luc Bondy (*L'heure où nous ne savions rien...*), André Engel (*Léonce et Léna*), Gabriel Garran, Laurent Pelly, Hubert Colas, …
Au cinéma et à la télévision, il tourne notamment avec Arthur Joffe, Peter Kassowitz, Alain Tasma, Luc Beraud, Nicole Garcia, Christine Citti, Alain Chabat, François Dupeyron... Depuis 1987, il est aussi metteur en scène et a fondé la compagnie Sirènes. Ses plus récents spectacles sont *Gloria* de Jean-Marie Piemme créé à la Ménagerie de Verre puis programmé dans les festivals Frictions à Dijon, Avignon, Pierre-Fonds, La Mousson d'été et *Santo Elvis* de Serge Valletti, mis en scène avec Thierry Trémouroux, qu'il a créé et tourné au Brésil avec le soutien du CDN de Savoie et dont le retour en France est prévu en 2004. Durant cette même année et avec le CDN de Dijon, il montera *Le Belvédère* d'Ödön von Horváth.

Ödön von Horváth

Les dix-huit pièces qui forment –avec leurs variantes et les nombreux fragments esquisses – le Théâtre complet d'Ödön von Horváth sont publiées chez l'Arche, en six volumes, par ordre chronologique, avec des notes éditoriales.

Théâtre complet (tome 1)
Un épilogue (1920) / Dósa / *Meurtre dans la rue des Maures* (1923) / *Le Funiculaire* / *L'Institutrice* (1927) (traduit de l'allemand par Henri Christophe) / *Le Belvédère* (1927) (traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, avec la collaboration de Henri Christophe)

Théâtre complet (tome 2)
Le Congrès (traduit de l'allemand par André Gunthert) / *Sladek, soldat de l'armée noire* / *L'Heure de l'amour* / *La journée d'un jeune homme de 1930* / *Nuit italienne* / *Elisabeth, beauté de Thuringe* / *Conte féerique original* (traduit de l'allemand par Henri Christophe)

Théâtre complet (tome 3)
Légendes de la forêt viennoise (traduit de l'allemand par Sylvie Muller avec la collaboration de Henri Christophe) / *Un homme d'affaire royal* / *Vers les cieux – fragment* / *Casimir et Caroline* / *Magasin du bonheur* (traduit de l'allemand par Henri Christophe)

Théâtre complet (tome 4)
Foi Amour Espérance / *L'inconnue de la Seine* / *Allers-retours* / *Vers les cieux* (traduit de l'allemand par Henri Christophe)

Théâtre complet (tome 5)
L'histoire d'un homme (N) qui grâce à son argent peut-presque-tout / Coup de tête / Figaro divorce / Don Juan revient de guerre / Un don Juan de notre temps (traduit de l'allemand par Henri Christophe)

Théâtre complet (tome 6)
Le Jugement dernier / Village sans hommes / Un bal chez les esclaves / Pompéi / C'est le printemps ! (traduit de l'allemand par Henri Christophe, Bernard Lortholary, Jean-Yves Masson)